

T. S. エリオットの演劇論と 『闘技士スウィーニー』

松 本 真 治

1

多少の煩わしさは止むを得ないのだが、『闘技士スウィーニー』(*Sweeney Agonistes*)を書誌的に眺めてみることにしよう。この詩劇の二つの場面、「プロローグの断片」(“Fragment of a Prologue”)と「アゴーンの断片」(“Fragment of an Agon”)は、元々『クライティリオン』(*The New Criterion*)誌においてそれぞれ1926年10月、1927年1月に掲載されたものである。27年に「アゴーンの断片」が発表された時、そこには“From Wanna Go Home, Baby”と添え書きされ、現在とは異なる題名がつけられていた。1932年に二つの断片が一つの本として出版された時に、*Sweeney Agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama* という現在の題名になったのである。なお、一番最初のタイトルは“Pereira; or, The Marriage of Life and Death, a Dream”であつたらしい⁽¹⁾。1932年に単独の形で出版された後、36年の *Collected Poems 1909—35* に「未完の詩」(“Unfinished Poems”)という表題の下に収められた。1954年には *Twenty-four One-act Plays, Selected by John Hampden* に再録されているが、1962年の *Collected Plays* には入っていない。現在でもエリオットの詩集では「未完の詩」として扱われている⁽²⁾。ここで気に掛かることは、もちろん題名の変更もそうなのであるが、『闘技士スウィーニー』は劇(詩劇)なのかそれとも詩なのかということである。詩と劇の問題はこの作品だけではなく、作者エリオットにおいてもきわめて重要な意味を持つものである。エリオットの場合、詩と劇が完全に切り離されたもの

ではないのであるが、1936年以降『闘技士スウィーニー』を劇としてではなく、むしろ詩と見なしているようだ。

『闘技士スウィーニー』は果たして詩劇としてか、それとも詩として読まれるべきものなのであろうか。シアーズ・ジェイン (Sears Jayne) は『闘技士スウィーニー』を未完ながらも完結した詩として読み、コミュニケーション、とりわけ詩的伝達の難しさを扱っているところに未完の状態のこの作品を読む価値を見出している。⁽³⁾ ヒュー・ケナー (Hugh Kenner) も、全体としてこの作品は劇の断片ではなく一対の詩であり、それぞれの詩が完結したものだ⁽⁴⁾と見なしている。ジェインやケナーの読みに敢えて異論を唱える必要はないだろう。「未完の詩」とは言え、それを一つの完結した詩のテキストとして読むことも『闘技士スウィーニー』の読み方の一つである。ただ、劇という要素を完全に排除して読むことには、必然的に種々の問題を伴うことになる。エリオットが詩劇を読まれるためだけのものではなく、上演のために書いたということは、演劇論や後に書かれた詩劇の例から明らかなことである。この『闘技士スウィーニー』にしても、単独で出版された翌年の1933年3月に行われた講演(『詩の効用と批評の効用』の結論部)で、この作品を指して詩劇と呼び、観客を意識して書いたということに触れているところから、実際の舞台のために書かれたものと考えてよい。⁽⁵⁾ ヴァージニア・ウルフの1920年9月20日付の日記に、エリオットがスウィーニーの登場する詩劇を書きたがっていると記されているのも興味深いところだ。⁽⁶⁾

詩と劇の区別を無視できない一例を挙げれば、それはスウィーニーの設定である。『闘技士スウィーニー』では、『1920年詩集』(*Poems*, 1920)の三つの詩(「エリオット氏の日曜日の朝の礼拝」「Mr. Eliot's Sunday Morning Service」、
「ナイチンゲールに囲まれたスウィーニー」「Sweeney Among the Nightingales」、
「直立したスウィーニー」「Sweeney Erect」)に見られるような身体的な特徴、動物のイメージは一切語られない。また『荒地』(*The Waste Land*)を加えた四つの詩においてスウィーニーは、「ナイチンゲールに囲まれたスウィーニー」での笑いを除けば終始沈黙のままなのだが、打って変わって『闘技士スウィーニー』では饒舌をふるいはじめる。この違いは一体何なの

か。もし『闘技士スウィーニー』がはじめから詩として書かれていたのなら、その理由は、スウィーニーという登場人物に求められるものであろう。だが、劇として書かれたということを考えれば、同じ平面では議論できない。四つの詩の中では、スウィーニーが必ずしも口を開かなければならないという状況にはなっていないのだ。だが、『闘技士スウィーニー』は劇として書かれ、しかもスウィーニーの登場する場面はアゴーンなのである。このアゴーンとはギリシア古喜劇（アッティカ喜劇）における論争の場で、ここでは劇の中心となる事柄について賛成反対の二人が言い争いをするというものである⁽⁷⁾。従って『闘技士スウィーニー』では必然的にスウィーニーの語りが要求されているのである。キャラクターの問題だけではなく、エリオットのスウィーニーの扱い方が問題となるのであり、なぜアゴーンにスウィーニーを登場させたということが問われなければならない。また、そもそも劇という媒体をエリオットがいかなる理由で選んだのかが根本的な問題であろう。

エリオットは『闘技士スウィーニー』を完成させることもなく、自ら劇という枠組みからも外してしまっているのだが、この作品を劇というコンテストから完全に切り離して考えることはできない。この小論では『闘技士スウィーニー』解釈の第一歩として、その執筆の背景となる、エリオットの理想とする劇とこの作品の位置関係を確認しておきたい。

2

『闘技士スウィーニー』の執筆は1923年にははじめられていたようである⁽⁸⁾。演劇論はそれよりも前から書かれており、初期の演劇論の中で重要な「詩劇の可能性」が1920年に発表されている。このタイトルにも現れているように、エリオットの目指す劇、問題とする劇は、散文劇ではなく詩劇（韻文劇）であり、これは後の演劇論においても一貫しているところである。「詩劇の可能性」におけるエリオットの関心は形式（form）にあり、さらに観客の問題にも言及して、詩劇の復興のために次のような結論を述べる。

Possibly the majority of attempts to confect a poetic drama have begun at the wrong end; they have aimed at the small public which wants “poetry.”...The Elizabethan drama was aimed at a public which wanted *entertainment* of a crude sort, but would *stand* a good deal of poetry; our problem should be to take a form of entertainment, and subject it to the process which would leave it a form of art. Perhaps the music-hall comedian is the best material.⁽⁹⁾

（おそらく、詩劇をこしらえる試みの大部分は、第一歩目を間違えてきた。つまり、少数の「詩」を求める人たちを対象にしてきたのである。……エリザベス朝演劇は、粗野な類の娯楽を求めるが、同時にたくさんの量の詩に耐えることのできる人々を対象としてきた。私たちの抱える問題は、娯楽の形式を取り、それを芸術の形式にしてしまうように扱うことである。たぶん、ミュージック・ホールの喜劇役者が最高の素材であろう。）

エリオットの唱えるこの新しい詩劇の形式が『闘技士スウィーニー』という形で実現されていることは、特に説明を要することではない。下層社会の生活を扱い、ミンストレル・ショーやジャズを取り入れた『闘技士スウィーニー』はミュージック・ホールを意識した作品に仕上がっている。後に母シャーロットの書いた『サヴォナローラ——劇詩』(*Savonarola: A Dramatic Poem*, 1926)につけた序文においても、エリオットは韻文劇の必要性を述べ、またその韻文形式は新しいものでなければならぬと主張する。内燃機関を例に挙げ、現代生活の状況が人々の「リズムに対する知覚」(“perception of rhythms”)を変えてしまったことを指摘し、おそらく「口語体の話し言葉」(“colloquial speech”)から「話し言葉による韻文」(“speech-verse”)の新しい形式が生み出されるであろうと述べている。⁽¹⁰⁾これが『闘技士スウィーニー』の口語体の韻文と一致することは言うまでもない。

「詩劇の可能性」の結論から『闘技士スウィーニー』の執筆の必要性は理解できる。だが、それがすなわちスウィーニー登場の必然性へとつながらない。スウィーニーが喜劇役者に相応しい面を持っていることは認めるのだが、ただ単に滑稽な存在だとはいえないのである。問題の核心は、エリオットが

ミュージック・ホールに何を見ていたかという点にある。1923年の「マリー・ロイド」(“Marie Lloyd”)はこの喜劇役者の追悼文である。エリオットはここで、マリー・ロイドを見に行き、彼女と一緒に歌った労働者は自らもその演技に参加しているものであり、これが「すべての芸術において、そして最も明らかに演劇において必要な、観客と芸人の共同作業」(“collaboration of the audience with the artist which is necessary in all art and most obviously in dramatic art”)⁸² と言う。マリー・ロイドに観客との「共同作業」を可能にさせているのは、観客の生活を、またその魂を見事に表現できる能力なのであり、また彼女はそれを一種の芸術に高めることができたのだとエリオットは解説する。娯楽を芸術に高めるということは、「詩劇の可能性」の結論部で述べられていたことだ。

ミュージック・ホールの出し物の中では、客席と舞台が一体となるコーラスが最も人気があったようだ。⁸³ もっとも、エリオットが『闘技士スウィーニー』の中で、スウィーニーと観客が一体となって歌うコーラスという形でこの「共同作業」を目指していたのではないだろう。『闘技士スウィーニー』におけるスウィーニーに課した役割について、エリオット自身が『詩の効用と批評の効用』の中で次のように述べている。

My intention was to have one character whose sensibility and intelligence should be on the plane of the most sensitive and intelligent members of the audience; his speeches should be addressed to them as much as to the other personages in the play—or rather, should be addressed to the latter, who were to be material, literal-minded and visionless, with the consciousness of being overheard by the former. There was to be understanding between this protagonist and a small number of the audience, while the rest of the audience would share the responses of the other characters in the ⁸⁴ play.

(私の意図したことは、最も敏感で知的な観客と同じレベルの感受性と知性を持った一人の人物を登場させることでした。彼の言葉は、この劇の他の登場人物と同様に、この観客に向けて話されるのです。もっと正確に

は、この観客の耳に入ることを意識しながら、物質的で、想像力に乏しく、洞察力のないという設定の他の登場人物に向けて話されるのです。この主人公と少数の観客の間には了解がなりたっており、残りの観客は他の登場人物と同じ反応をするというわけだったのです。）

『闘技士スウィーニー』の主題としてコミュニケーションの難しさが指摘されていることはすでに触れた。確かに、それはエリオットのこの発言と相反するものではない。だが、コミュニケーションの難しさだけではなく、ごく少数の観客だけに理解できるものとは言え、スウィーニーの語りには伝達すべき何かが含まれているということをエリオットの言葉の中に見るべきではないか。それは、エリオットが敢えてスウィーニーを論争の場アゴーンに登場させていることにもつながるであろう。エリオットの意図としては少数のきわめて敏感で知的な観客との了解だったとなっているのだが、それが劇全体の構想にもあてはまるのだろうか。実際のところ、プロローグとアゴーンの二つの断片だけで、スウィーニーの語ることが舞台から観客にすぐに伝わるとは考えられない。詩として読む場合でも、その解釈は難しいのであるから。また、一部の観客とのコミュニケーションだけでは、マリー・ロイドに見られた「観客と芸人の共同作業」とまではならないであろう。

3

エリオットは、劇には娯楽以外の働きもあるという議論を1928年の「劇詩問答」(“A Dialogue on Dramatic Poetry”)⁶⁶で展開するのだが、すでに『サヴォナローラ』の序文においてもその答えを出していた。それは「劇は、宗教儀式のように、人生をもっと耐えられるものにし、我々の生きる力を増大させる刺激物であるべきだ」(“The play, like a religious service, should be a stimulant to make life more tolerable and augment our ability to live”)⁶⁷ということである。

「劇詩問答」では劇が宗教儀式 (religious liturgy) から発生したものであ

り、「究極の劇、完全で理想的な劇はミサの儀式に見出される」(“the consummation of the drama, the perfect and ideal drama, is to be found in the ceremony of the Mass”)⁰⁹とさえ言う。エリオットの劇では、ここで言われる宗教儀式のような役割が、ミュージック・ホールに見た「共同作業」に結びつくようだ。マリー・ロイドは観客を「楽しいというよりもむしろ幸せな気分」(“not so much hilarious as happy”)⁰⁹にさせたのだった。

ただ、宗教儀式としての劇であればなおさら、一部の観客との「共同作業」では不完全なものであるとしか言えない。この問題は劇と宗教儀式との違いに関係する。「劇詩問答」では、劇とミサの関係が次のように論じられている。

A devout person, in assisting at Mass, is not in the frame of mind of a person attending a drama, for he is *participating*—and that makes all the difference. In participating we are supremely conscious of certain realities, and unconscious of others. But we are human beings, and crave representations in which we are conscious, and critical, of these other realities. We cannot be aware solely of divine realities. We must be aware also of human realities. And we crave some liturgy less divine, something in respect of which we shall be more spectators and less participants. Hence we want the human drama, related to the divine drama, but not the same, as well as the Mass.⁰⁹

(ミサに出席している敬虔な人は、劇の観客と同じ気分にあるのではない。それはミサに参加しているからなのである。これは大きな違いなのだ。参加することによって我々は、ある現実を極度に意識し、それ以外の現実を意識しないのである。しかし、我々は人間であり、このような他の現実を意識し、また批判できる形の表現を熱望する。我々は神の現実だけを意識することはできない。人間の現実も意識しなければならないのだ。そこで我々は何らかの、神から離れた儀式、参加者というよりはむしろ観客となれるようなものを熱望する。従って我々はミサと同様に、神の劇と関係しているが同じものではない人間の劇を求めるのだ。)

ここで求められている「人間の劇」を『闘技士スウィーニー』にあてはめてみ

ることは難しくはないであろう。十字架の聖ヨハネ (St. John of the Cross) の言葉を背後に漂わせるスウィーニーの怪しげな語り、その語りに批判的なドリス (Doris) との受け答えを思えばよい。「参加」という言葉が強調されているが、これはミュージック・ホールに見る「共同作業」とつながることは言うまでもない。だがミサと劇では「参加」という点で大きな違いが認められている。多くの観客がスウィーニーではなくドリスらに加わることになる『闘技士スウィーニー』では、観客の「参加」が求められていないのかのように思えてしまうのだが、「劇詩問答」のその先の議論に耳を向けよう。劇の形式と「その時代の宗教的な態度」(“religious assumptions of the age”)の問題となる。

When the age has a set religious practice and belief, then the drama can and should tend towards realism....The more fluid, the more chaotic the religious and ethical beliefs, the more the drama must tend in the direction of liturgy.⁶⁰

(時代の宗教的慣習や信条がしっかりとしている時には、劇はリアリズムの方へ向かうことができるし、そうすべきである……。宗教的、倫理的信条が変わりやすく、混沌とするにつれて、劇は一層儀式の方へと向かわなければならない。)

『闘技士スウィーニー』執筆の頃の宗教的、道徳的状況は、『荒地』に代表されるようにエリオットの眼には混沌したもの映っていたのであるから、この理論に従えば、劇の形式は儀式の方向へと向かうのが必然的であったと言えよう。スウィーニーがアゴーンにおいては一部の観客としか了解し合えないとしても、もし『闘技士スウィーニー』が儀式の方向へと向かうのであれば、最終的にはより多くの観客との「共同作業」という方向へと向かうべきものではなかったか。この詩劇が儀式の方向へと向かっていったということは、この詩劇の下敷きとして、儀式に源を持つアッティカ喜劇が用いられている点からも論じられるであろう。⁶¹

エリオットが理想としていた劇は宗教儀式の様式を持つものである。詩劇の廃れた時代にあって詩劇を復活させるために、マリー・ロイドに見られた観客と芸人の一体化を模範にし、娯楽の形式から詩劇を復興させようとした。もちろんエリオットにとって劇は単なる娯楽だけではない。この娯楽と儀式を結びつけるのがリズムなのであり、それが『サヴォナローラ』の序文でエリオットの言うところの口語体の話し言葉から生み出される新しい韻文なのである。この序文で「劇は宗教儀式のように……我々の生きる力を増大させる刺激物であるべきだ」と述べていたが、それに続けて「劇は、我々が知らずに神経系と呼ぶものに対する音声リズムの働きによっても刺激となるべきだ」(“it[the play]should stimulate partly by the action of vocal rhythms on what, in our ignorance, we call the nervous system”)と²⁸⁾言う。リズムと感情の結びつきは「劇詩問答」で語られるところであり、感情が高まった場合や普遍的なものに達したい時には、韻文で表現する傾向がある。²⁹⁾「音声リズム」の働きの重要性は、散文ではなく韻文を劇に用いることにつながる。韻文が単なる形式化や装飾ではなく、劇を強めることや観客に及ぼす影響については、後に「詩劇の必要性」(“The Need for Poetic Drama,” 1936)や「詩と劇」(“Poetry and Drama,” 1951)で語られるところだ。³⁰⁾リズム、韻文という点においては『闘技士スウィーニー』は理想的な形ではなかったか。ジャズ・ビートの効いた口語体の韻文は娯楽と儀式を結びつける格好の媒体なのである。

韻文と同様に「観客と芸人の共同作業」がエリオットの演劇論においてきわめて重要な要素だということは、改めて繰り返すまでもないであろう。この観客との一体化は「詩劇」(“The Poetic Drama,” 1920)、「詩劇の必要性」そして「詩劇の未来」(The Future of Poetic Drama,” 1938)でも触れられているところである。しかしながら、現行の『闘技士スウィーニー』が、この「共同作業」を完全な形で実現しているとはとても言えない。ここにエリオットの理想とする劇と実際の劇作の間の隔たりが存在している。エリオットの理

想とする劇が実現されなかったのは、形式に問題があったのか、それともその中身にあるのだろうか。ちなみにエリオットは、マリー・ロイドの場合は観客と同じ道徳観を持ちえたからこそこの「共同作業」を実現することができたのだと説く⁸³。もし『闘技士スウィーニー』が完成されていれば、より多くの観客との「共同作業」を実現しえたかは推測の域を出ない。スウィーニーの不気味な語りを見る限りそれは相当困難なことであろうし、十字架の聖ヨハネの言葉を曲解した、女殺しが神との一致に必要だと言わんばかりのスウィーニーの言葉が、観客の共通基盤となりえるかもきわめてあやしいところであろう。もっともこの詩劇のオリジナル・プランを見れば、あながち不可能なことでもないようである。オリジナル・プランではポーター夫人 (Mrs Porter) がスウィーニーに殺されるのだが、最後に彼女は復活を果たすのである⁸⁴。具体的なテキストの検証に関しては別の稿に譲りたい。いずれにせよ、「観客と芸人の共同作業」が理想とされる環境の下で『闘技士スウィーニー』が書かれたことは、この作品を解釈する際、念頭に置いておくべきことであろう。なお、未完の『闘技士スウィーニー』に対して1925年に最終的な形で発表された「うつろな人々」(“The Hollow Men”)の第5部はコーラスを含む劇の形であり、しかも宗教儀式の形式を取っていることをつけ加えておきたい。

註

- (1) Ronald Schuchard, “T. S. Eliot: The Savage Comedian and the Sweeney Myth,” *The Placing of T. S. Eliot*, ed. Jewel Spears Brooker (Columbia, MO: U of Missouri P, 1991) 40.
- (2) Cf. Donald Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography* (London: Faber, 1969).
- (3) Sears Jayne, “Mr. Eliot’s Agon,” *Philological Quarterly* 34 (1955), *Critical Essays on T. S. Eliot: The Sweeney Motif*, ed. Kinley E. Roby (Boston: G. K. Hall, 1985) 100, 114.
- (4) Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot* (1959; New York: Citadel, 1964) 221.
- (5) T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 2nd ed. (London: Faber, 1964) 153.
- (6) “He [Eliot] wants to write a verse play in which the 4 characters of Sweeney [sic] act the parts.” Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 2, ed.

- Anne Oliver Bell (London: Hogarth, 1978) 68.
- (7) ギリシア古喜劇については次のものを参考にした。M. C. Howatson, ed., *The Oxford Companion to Classical Literature*, 2nd ed. (1989; Oxford: Oxford UP, 1990). 高津春繁・斉藤忍随『ギリシア・ローマ古典文学案内』(岩波文庫別冊, 1963年)。松本仁助・岡道男・中務哲郎編『ギリシア文学を学ぶ人のために』(世界思想社, 1991年)。
 - (8) ピーター・アクロイドによると、『闘技士スウィーニー』の一部分は1923年9月までに書かれていた。Peter Ackroyd, *T. S. Eliot* (1984; London: Cardinal-Sphere, 1988) 135. なおA・デイビッド・ムーディは同年4月としている。A. David Moody, *Thomas Stearns Eliot: Poet*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 114.
 - (9) T. S. Eliot, "The Possibility of a Poetic Drama," *The Sacred Wood*, 7th ed. (1950; London: Methuen, 1960) 70.
 - (10) Marjorie J. Lightfoot, "Charting Eliot's Course in Drama," *Educational Theatre Journal* 22 (1968), *The Sweeney Motif* 121.
 - (11) T. S. Eliot, introduction, *Savonarola: A Dramatic Poem* by Charlotte Eliot (London: R. Cobden-Sanderson, 1926) xi.
 - (12) T. S. Eliot, "Marie Lloyd," *Selected Essays*, 3rd ed. (London: Faber, 1953) 458.
 - (13) "Marie Lloyd" 457.
 - (14) 井野瀬久美恵『大英帝国はミュージック・ホールから』(朝日選書, 1990年) 10.
 - (15) *The Use of Poetry and the Use of Criticism* 153.
 - (16) T. S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays* 44.
 - (17) Introduction, *Savonarola* xi-xii.
 - (18) "A Dialogue on Dramatic Poetry" 47.
 - (19) "Marie Lloyd" 457.
 - (20) "A Dialogue on Dramatic Poetry" 49.
 - (21) "A Dialogue on Dramatic Poetry" 49.
 - (22) Carol H. Smith, *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice* 43-75. David Ward, *T. S. Eliot Between Two Worlds* (London: Routledge, 1973) 175-80. Robert Crawford, *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot* (1987; Oxford: Clarendon, 1990) 162-81.
 - (23) Introduction, *Savonarola* xi-xii.
 - (24) "A Dialogue on Dramatic Poetry" 46.
 - (25) T. S. Eliot, "The Need for Poetic Drama," *The Listener* XVI. 411 (1936): 994. "Poetry and Drama," *On Poetry and Poets* (London: Faber, 1957) 77.
 - (26) T. S. Eliot, "The Poetic Drama," *The Athenaeum* 4698 (1920): 635. "The Need for Poetic Drama" 994. "The Future of Poetic Drama," *Drama (Journal*

of British Drama League) XVII (1938) : 4.

②③ “Marie Lloyd” 458.

②④ Crawford 164.